

Alice

Des littératures de jeunesse et de leurs environs

Vincent Baudoux

Les aventures d'André Franquin

Pierre Mertens

Des panthères et (des enfants) des hommes
à propos d'un conte de Marcel Aymé,
"Le canard et la panthère"

Jean-Marc Defays

Considérations sur le comique
dans "Les deux gredins", de Roald Dahl

Hiver 1996 - n° 1 - 400 Fb - 70 Ff

Les Deux Gredins et l'Ange énonciateur

Jean-Marc Defays

A lors que la soi-disant «grande», «bonne» ou «vraie» littérature n'est a priori déterminée par aucune contrainte particulière, ce que l'on appelle communément et improprement la "paralittérature" se caractérise de manière restrictive: selon les cas, par le profil de l'auteur (la littérature prolétarienne), par celui du public visé (la littérature populaire), par le sujet traité (la science-fiction), par le scénario utilisé (le policier), par les émotions suscitées (le mélodrame larmoyant)... Paradoxalement, cette spécialisation de la paralittérature lui vaut généralement de toucher une plus large audience que la littérature légitimée qui, elle, se contente - à un premier stade en tout cas - d'un cercle restreint de lecteurs choisis. C'est probablement que le grand public, auquel tout un chacun appartient d'une manière ou d'une autre, à un moment ou à un autre, trouve dans ces lectures orientées, programmées, stéréotypées (a fortiori quand la collection promet mystères, énigmes et autres phénomènes extraordinaires) un rassurant dérivatif à l'incertitude de la vie quotidienne.

Comme sa dénomination l'indique, la littérature «pour enfants» se distingue quant à elle par la catégorie très spécifique de lecteurs auxquels elle est destinée, curieusement des «lecteurs» qui pour la plupart ne savent pas (encore) lire. Ce public ne se définit ni par ses coordonnées socio-économiques, ni par ses intérêts culturels, ni même par ses préférences littéraires, mais par un dénominateur commun qui l'emporterait sur toutes les autres caractéristiques et qui est celui de l'âge. Cette spécificité n'est pas aussi évidente qu'il y paraît: une «littérature du troisième âge» est difficilement concevable et on connaît le sens fort limitatif du label «littérature pour adultes». Par ailleurs, il faut revenir sur le fait que c'est rarement les enfants seuls qui achètent et qui lisent ces livres, mais les adultes qui le font pour eux, en dirigeant leur choix, en orientant leurs interprétations, en influençant leurs goûts. Ces conditions de diffusion et de consommation déterminent sans aucun doute la production de la littérature pour enfants: l'auteur qui doit convaincre les adultes (parents, pédagogues, libraires spécialisés) avant de pouvoir s'adresser aux enfants est bien obligé de tenir compte de deux horizons d'attente qui ne se recoupent pas toujours. Il faut au moins que l'adulte qui racontera l'histoire puisse se reconnaître dans le personnage virtuel du narrateur, en même temps que l'enfant qui se la fera raconter puisse s'identifier à l'un ou à l'autre des protagonistes. La lecture par personne

des rêves, la littérature pour enfants tient lieu d'interface. Cette approche est plus valorisante et tolérante que la précédente dans la mesure où elle reconnaît sa spécificité à la littérature pour enfants et lui laisse plus de liberté quant aux moyens de remplir sa mission pédagogique. Le bien de l'enfant n'étant pas si clair ni si simple, on lui préfère les critères de spontanéité, d'authenticité, de «vérité» (celle qui sort de la bouche des enfants, précisément).

Troisièmement, la voie structuraliste se déploie en dehors de tout transfert subjectif, que ce soit dans un sens ou dans un autre, et ne considère que l'objet que constitue cette littérature et qu'elle va soumettre à toutes sortes de manipulations. En effet, vu sa simplicité constitutive, la littérature pour enfants, à l'instar des genres populaires, a servi de prétexte à un grand nombre d'analyses savantes qui ont permis de dresser la liste des composants de base et de décrire le fonctionnement élémentaire de tout récit. Les structuralistes ont donc surtout mis en évidence le caractère répétitif et mécanique de cette littérature qui apparaît alors comme originelle ou primitive, sans pouvoir rendre compte toutefois de ses autres qualités qui échappent à ces grilles de lecture, de la même manière que l'on a décrit l'histoire drôle sans pouvoir expliquer pourquoi elle faisait rire, et le conte fantastique sans pouvoir expliquer pourquoi il faisait peur.

A notre avis, il est possible et nécessaire de concilier ces trois relectures - qui ont chacune leurs avantages et leurs inconvénients - dans une approche qui tiendrait surtout compte des rapports interpersonnels s'établissant entre les acteurs de ce type de textes (à savoir l'auteur-énonciateur, l'enfant-destinataire, l'enfant-personnage, l'adulte-intermédiaire, l'adulte-personnage, etc.). C'est en effet cette configuration énonciative qui constitue le «mode d'emploi» du texte (aussi appelé «contrat de lecture») en même temps qu'elle confère un sens au monde fictionnel ainsi qu'au monde réel que les adultes soumettent aux enfants. En plus de replacer l'analyse de chaque oeuvre pour enfants dans ce contexte interpersonnel, cette perspective devrait permettre de saisir l'originalité de cette littérature qui, comme pour tout autre genre, réside dans ces modalités énonciatives qu'elle fixe d'abord pour se justifier, pour se faire reconnaître, pour se faire apprécier.

Le petit ouvrage humoristique de Roald Dahl, *Les deux Greilins* (Gallimard, Folio junior, n° 141, 1980) va nous donner l'occasion de suggérer quelques pistes de relecture sans que nous ayons la prétention de proposer une méthode, puisque, répétons-le, nous comptons surtout sur le texte pour nous renseigner sur les manières de l'aborder.

Les Deux Greilins est composé de trois parties fort différentes. La première consiste en une présentation physique et morale des deux protagonistes, Compère Greudin et Commère Greudin; la seconde relate, dans un crescendo épouvantable, une série de mauvaises blagues que les deux

interposés, surtout dans le cadre des rapports enfants-adultes, entraîne un clivage très partiel dans les instances énonciatives.

Le rôle du critique n'en est pas facilité! Sans le motif du bien de l'enfant qu'invoquent les éducateurs, il s'immisce finalement dans une relation qui ne le concerne pas; il s'interpose entre un artiste qui ne s'adresse pas à lui et un enfant auquel il ne peut se substituer; il projette le raisonnement, le jugement, voire la sensibilité de l'adulte là où ils sont mal venus. Même s'il connaît les enjeux de la littérature pour enfants, tant grâce à ses souvenirs que lui a laissés son expérience personnelle que par ce que lui en ont dit ensuite - à tort ou à raison - les pédagogues, les anthropologues, les psychanalystes, ces textes le laissent souvent démunis. Les choses, les êtres, les événements s'y présentent dans une telle simplicité et avec une telle évidence qu'ils en deviennent incontestables, insaisissables. La formule "il était une fois" est magique parce qu'elle décourage ou annule toute démarche critique. Parallèlement à cette désarmante ingénuité, on est fréquemment surpris par la violence des réactions que cette littérature provoque chez ses petits lecteurs: la terreur, l'hilarité, le dégoût, la colère, le chagrin... C'est à mon avis cette disproportion entre la discrétion de ces moyens et leurs effets spectaculaires qui dépayse d'abord l'adulte lecteur de littérature pour enfants.

En fait, si, comme on l'a dit, les enfants ne peuvent pas à proprement parler «lire» la littérature qu'on leur destine, les adultes, pour leur part, ne peuvent plus que la «re-lire», comme si elle avait été écrite dans une langue morte. Pour cette relecture, trois voies d'accès s'offrent généralement à l'adulte.

Premièrement, la littérature pour enfants suscite, qu'on le veuille ou non, des commentaires d'ordre éthique indépendants des qualités esthétiques des oeuvres en question. La valeur de ces oeuvres sera mesurée en fonction de leurs implications morales, voire en fonction de leurs résultats à plus ou moins court terme sur le comportement de l'enfant. Bien que la pédagogie moderne les encourage à relativiser ces notions de bien et de mal, les parents comptent toujours sur les vertus des exemples et des leçons qu'offrent les belles histoires pour inciter l'enfant lecteur à devenir généreux, honnête, ordonné... (cette finalité est d'ailleurs clairement annoncée dans certaines collections) en essayant de minimiser les inévitables effets pervers que cette utilisation naïve de la littérature peut entraîner. Selon cette approche qui se base sur des modèles explicites ou implicites, la littérature pour enfants représente une projection de l'idéal des adultes dans l'univers de l'enfance.

Deuxièmement, la relecture psychanalytique procède à une projection inverse puisque l'adulte cherche dans la littérature pour enfants les traces, pour ne pas dire l'origine de sa personnalité accomplie, les désirs, les angoisses, les fantasmes qu'il avait presque oubliés et que l'auteur «pour enfants» est chargé de raviver. Comme on assimile ainsi le monde de l'enfance à celui

régression - qui constitue le premier axe du texte. «Entre deux âges», l'énonciateur attire l'attention des petits lecteurs sur leur responsabilité quant à l'adulte qu'ils deviendront fatalement:

“Et, si un individu est méchant et égoïste tous les jours de la semaine pendant des années, il devient si vilain qu'il est impossible de le regarder sans frémir. En revanche, une personne bonne et généreuse ne peut en aucun cas être laide.” (p. 14).

L'opposition entre les enfants et les adultes qu'a mise en scène cette première partie tourne autour de la disgrâce physique; l'antagonisme entre les deux gredins qui animera la deuxième partie se jouera sur le terrain de la perfidie. Sans se soucier encore du reste du monde, les deux gredins s'en prennent à eux-mêmes, en se préparant des tours de plus en plus effroyables. Avec le gag de l'oeil de verre au fond de la chope de bière, la transition est assurée entre la laideur et la méchanceté; l'angoisse fait son apparition avec l'histoire du Grand Ver Tignasse qui arrache les orteils; les vers de terre mêlés aux spaghettis que Compère Gredin ingurgite de bon appétit confirme le rôle de la nourriture invoqué plus haut. Mais c'est certainement la blague de la canne qui s'allonge et qui donne à Commère Gredin l'impression de rapetisser qui est la plus suggestive. Il s'avère que la pire angoisse des deux gredins, aussi habitués soient-ils à l'horreur, est d'attraper la Ratainette, terrible maladie qui entraîne une réduction progressive du corps: “J'a tête va se ratatiner dans ton cou... Puis ton cou se ratatiner dans ton tronc... Puis ton tronc se ratatiner dans tes jambes... Puis tes jambes se ratatiner dans tes pieds... Et, à la fin, il ne restera plus rien de toi qu'une paire de souliers et un tas de vieux habits!” (p. 31)

La croissance, maintenant envisagée physiquement, a son contraire dans le texte comme dans l'imaginaire des enfants pour qui rester / redevenir petit est un risque quand ils ne veulent pas manger leur soupe, une menace quand ils ne veulent pas être sages, une hantise quand ils ne veulent pas assumer leur âge. Les petits lecteurs savent qu'en fait, c'est Compère Gredin qui a truqué la canne de sa femme, mais ils apprendront tout de même à la fin que la Ratainette n'est pas une maladie tout à fait imaginaire puisque les deux gredins en mourront.

L'ange énonciateur met son petit public en garde: la moralité n'engage pas qu'un petit détail du visage comme le nez de Pinocchio ou la barbe de Compère Gredin, mais c'est le corps dans son ensemble et l'être dans son intégrité qui sont ici en jeu. Dans *La potion magique de Georges Buvillon*, du même auteur (Gallimard, Folio junior, n° 215, 1982), une insupportable grand-mère fait les frais de ces étonnantes transformations sous les effets de la potion magique que son petit-fils lui prépare et qui l'allonge au point que sa tête perce les plafonds et finalement le toit de la maison. Le corps de ces protagonistes est élastique, et ne connaît presque pas d'autres mouvements que vers le haut et le bas. D'ailleurs, le seul remède à la Ratainette, qui consis-

gredins se jouent mutuellement; la troisième représente l'histoire principale qui les met aux prises avec d'autres personnages, à savoir des singes, des oiseaux et des enfants.

Le texte commence par des considérations fort sévères à l'égard des nombreux barbus “qui parcourent les rues, de nos jours” (p. 7) et que l'énonciateur soupçonne de se dissimuler et de ne pas se laver. Probablement leur conscience n'est-elle pas plus propre que leur personne, comme c'est le cas pour Compère Gredin dont on dresse un portrait effroyable et qu'on assimile complètement à la barbe repoussante qu'il oppose au reste du monde. Servant aussi de garde-manger, cette barbe introduit dans le texte la thématique de la nourriture: la voracité ne sera pas seulement un trait de personnalité, mais aussi le moteur du récit. Aussi l'énonciateur veille-t-il à se démarquer des barbus au nombre desquels il ne veut pas qu'on le compte, et à sympathiser au contraire avec le petit lecteur à qui il adresse directement ses réflexions et ses conseils. Ainsi s'opère, dans cette première partie, un partage du monde entre les glabres (imberbes ou rasés) d'un côté, et les barbus de l'autre. L'énonciateur classerait volontiers Commère Gredin parmi les barbus, bien qu'elle “ne [soit] pas une femme à barbe, bien sûr, mais quel dommage!” (pp. 13-14). Comme aucun autre adulte n'interviendra de toute l'histoire pour corriger cette image et ce clivage, les petits lecteurs seront naturellement amenés à comparer les barbus aux adultes en général, peut-être même à leurs parents en particulier (Compère = comme-père, Commère = comme-mère) quand ils les voient sous leur plus mauvais jour.

Adulte sans barbe comme un ange est sans sexe, l'énonciateur - ainsi que l'auteur en personne vu les conditions de réception de cette littérature - joue le rôle d'intermédiaire entre les enfants et les adultes. Cette position lui permet non seulement de les mettre en contact, de provoquer un dialogue entre eux, mais aussi d'annoncer et d'expliquer le passage d'un âge à l'autre. A ce propos, il est intéressant de rapprocher les courtes biographies de Compère Gredin et de Commère Gredin qui mettent en cause l'être et le devenir qu'implique le fait de grandir :

Compère Gredin. “Petit gredin dans son enfance, il était maintenant un vieux gredin de soixante ans” (p. 9)
tandis que...

“Commère Gredin n'était pas vilaine dans sa jeunesse... Elle avait enlaidi en vieillissant. Comment expliquer cette transformation? Je vais vous répondre...” (p. 14).

Cette alternative de la fatalité et de la responsabilité, à laquelle sont fort sensibles les jeunes enfants sans pouvoir toujours distinguer les deux termes, n'est pas sans rappeler quelques anciens débats religieux (sur la grâce et les oeuvres) ou des discussions scientifiques plus récentes (sur l'inné et l'acquis). Mais elle renvoie surtout à la question de la croissance - et de la

te à étirer physiquement le malade, par exemple en lui nouant les pieds au sol et les bras à des ballons de gaz, risque d'envoyer définitivement l'intéressé sur la lune, comme Comrière Gredin quand son mari coupe les amarres pour s'en débarrasser à jamais. Et lorsque Comrière Gredin, qui est parvenue à se défaire des ballons, redescend sur terre, c'est pour atterrir exactement à l'endroit d'où elle était partie et donner une dernière leçon à son mari. Pas le moindre souffle (aucun clinamen) lors de cette ascension et cette chute pour échapper à cette fatale verticalité.

C'est sur cet ex aequo dans les querelles des deux gredins et ce statu quo dans les déplacements de Yo-Yo du corps qui monte et qui descend que commence la troisième et dernière partie du texte. Les deux gredins s'y réconcilient pour s'en prendre au reste du monde représenté ici par une volée d'oiseaux, une famille de singes, ainsi qu'une bande d'enfants qui ne font qu'une brève apparition dans le récit, suffisante cependant pour les associer aux animaux que les gredins malmenent. Après la laideur (dans la première partie) et la méchanceté (dans la deuxième), c'est à l'aune de l'intelligence que le lecteur va maintenant pouvoir juger les deux gredins, car "Comrière Gredin avait beau être laide et méchante, elle n'était pas bête" (p. 38). Par ailleurs vont se combiner dans ce récit les composants que nous avons déjà eu l'occasion de décrire.

C'est d'abord le monstrueux appétit des gredins - attesté, on s'en souvient, par la barbe crasseuse de Compète - qui est à l'origine de l'histoire: ils ont en effet l'habitude de manger une fois par semaine une tarte aux oiseaux et d'enduire de glu à cet effet un grand arbre mort. Compète Gredin menace même de dévorer des enfants qui ont osé s'aventurer dans son jardin et qui sont restés eux aussi collés à l'arbre. La perspective spatiale s'élargit à peine car le scénario se déroule principalement autour de ce Grand Arbre Mort au sommet duquel viennent se percher les oiseaux et au pied duquel sont enfermés les trois singes; aussi les protagonistes, et partant les lecteurs, sont-ils condamnés à une vision en plongée ou contre-plongée. Le mouvement de Yo-Yo corporel n'a pas non plus cessé puisque les gredins grimpent sans cesse à l'échelle pour aller chercher dans l'arbre les oiseaux qui s'y sont laissés prendre, et qu'ils ont dressés les singes, à force d'épuisants entraînements et de cruels coups de bâton, à monter les uns sur les autres dans leur cage. Mais, détail important, c'est la tête à l'envers qu'ils les obligent à accomplir toutes ces acrobaties, à tel point que "la nourriture [leur] remonte le long de la gorge au lieu de redescendre" (p. 52) et que "le sang leur descendait dans la tête" jusqu'à l'évanouissement (p. 53).

Le motif du monde à l'envers (le Grand Cirque Tête en Bas dont rêvent les deux gredins) vient donc s'articuler dans le récit final à celui du corps qui monte et qui descend, pour donner un sens moral non seulement à la croissance de l'enfant comme dans les parties précédentes, mais

aussi au monde où il est en train de grandir. Car c'est parce qu'ils ont transgressé le sens naturel du corps en le retournant que les gredins ont finalement causé leur propre perte. Le clâtement sera déclenché par l'arrivée d'un protagoniste qui va traverser de part en part l'univers confiné des gredins pour y introduire la troisième dimension, la couleur, l'exotisme et la liberté: l'Oiseau Arc-en-Ciel qui vient d'Afrique et qui y ramènera les singes. Intermédiaire entre les singes et les oiseaux parce qu'il est le seul à pouvoir parler la langue des uns et des autres, cet étrange oiseau avertira les seconds - en composant de petites chansons - du danger qu'ils courent en se perchait sur le Grand Arbre Mort. Sauvés par l'Oiseau Arc-en-Ciel, les oiseaux, grâce à leurs ailes, et les singes, grâce à leur agilité, vont pouvoir défier les lois de la pesanteur et se venger des deux gredins. La solidarité naturelle dont les animaux vont faire preuve dans cette entreprise n'est pas sans rappeler l'unanimité du public des lecteurs que présuppose la littérature pour enfants. Pour soumettre à leur tour leurs tortionnaires au supplice du monde à l'envers, les animaux vont coller le tapis et les meubles au plafond de la maison des gredins et ainsi les forcer à se mettre la tête en bas. Collés au sol dans cette position, ils se ratainent jusqu'à disparaître de la surface de la terre.

La figure emblématique de cet oiseau renvoie bien sûr au rôle qu'a joué l'ange énonciateur dans les parties précédentes, et aussi à la mission dont doit se sentir investi l'écrivain pour enfants. Leur intervention est dans tous les cas transversale par rapport à la verticalité asservissante et dangereuse (puisqu'on peut l'inverser à tout instant) qui s'établit entre les termes mis en opposition dans l'univers (bas / haut, petit / grand, bon / méchant, beau / laid, responsabilité / fatalité...) comme entre l'enfance et l'âge adulte. L'énonciateur et l'Oiseau Arc-en-Ciel viennent d'un ailleurs presque insensé, de l'envers du texte, de l'autre côté du monde, à rebours du temps, et c'est probablement la raison pour laquelle eux seuls peuvent remettre les choses à l'endroit après que les adultes barbus - ceux qui ont complètement rompu avec l'enfance - les ont mises sens dessus dessous.

